

PERFORMANCES DA ESCRITA

Alex Beigui*

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

RESUMO

Este artigo aponta as características de uma escrita performática a partir do cruzamento entre o discurso ficcional, o discurso filosófico e o discurso crítico como formas equivalentes de experiência. Busca-se compreender os diferentes contextos em que a performance, como campo de experimentação, invade a área dos estudos literários, produzindo efeitos de deslocamento do cânone e seus modos de legitimidade, bem como visa a problematizar os lugares determinados do emissor e do receptor do texto; do artista, do filósofo e do crítico.

PALAVRAS-CHAVE

Performance, escrita, literatura

O campo da performance vem se mostrando como espaço guarda-chuva dentro das artes e, atualmente, tem contribuído para a ampliação dos horizontes teóricos e práticos das pesquisas em processos de criação, especialmente, as que envolvem as linguagens de fronteira. Os estudos da performance abrangem desde os dispositivos estéticos aos dispositivos culturais, inaugurando vias alternativas para determinados sistemas que, pela exaustão do uso e pelo grau de fixação das modalidades operacionais, tendem à entropia. Pensar a performance como campo inaugural de abordagens comparadas e através de analogias entre saberes distintos, tornou-se um grande desafio, por parte de artistas-pesquisadores-docentes, para a desterritorialização de dualismos confortáveis e enfrentamento de uma impotência no contexto acadêmico em lidar com o emergente, o não conceitual, o vivo enquanto dispositivo de aprendizagem, o tempo sincrônico, o situacional e as formas de substituição dos campos hermenêuticos por campos presenciais de emissão e recepção.

Importante é perceber que dentro das poucas linhas de demarcação conceitual e experimental da performance encontra-se a relação direta estabelecida entre a arte e a vida e a política e a estética. O conhecimento em performance exige uma reconfiguração do lugar do sujeito dentro do conjunto de suas ações históricas e a utopia de criar uma revisão do lugar dos clássicos modelos de interpretação do pensamento ocidental,

* alexbeigui@ufrnet.br

ampliando-os para lugares heterotópicos. A reescritura da tradição, nesse sentido, desloca as referências para o campo citacional incerto, espécie de mosaico de referências, cujo objetivo reside em expandir para além das respostas possíveis, a impossibilidade de uma única vertente, de um único método, de uma imagem arquetípica ou unificadora da crítica especializada.

Tem-se sentido os ecos da performance com maior presença no campo das artes visuais (instalação e cinema) e no campo das artes cênicas (dança e teatro), embora possamos ainda percebê-los na música desde a noção de *gesamtkunstwerk* (obra de arte total) de Richard Wagner e na contravenção desse conceito em Bob Wilson, passando pela própria ideia de “vontade” em Nietzsche e “existência” em Sartre, no campo da Filosofia. Dessa forma, os estudos da performance permitem atravessar espaços encobertos por disciplinas específicas, abrigando um universo cada vez maior de noções assimétricas, distantes dos parâmetros curriculares convencionais.

No Brasil o livro de Glusberg,¹ traduzido por Renato Cohen, representa o marco de entrada na academia desse campo de saber inaugural, embora a cultura brasileira específica e a latino-americana de modo geral desde muito tempo tenham constantemente se utilizado da performatividade em suas diversas formas de produção artística, cultural e teórica.

A disseminação do campo da performance exige um redimensionamento do lugar da escrita no campo das letras e da linguagem, pois na junção que estabelece entre os diversos modos de subjetivação envolvidos na prática escritural, ela evidencia os aspectos relacionais entre a escrita e a inscrição do sujeito no discurso que a produz, seja ele de natureza literária, ficcional ou crítica. Em princípio, a performance encena a natureza *liminal*, para usar um termo caro a Victor Turner, de uma *bio-grafia*, de um exercício contínuo de experimentação presentes tanto na literatura dos poetas malditos quanto na literatura pós-joyciana.

Performances da escrita envolvem o “desempenho” de autoentendimento que a natureza do discurso insiste em realizar, aspecto que intensifica o ato incansável de perdurar, existir, viver-morrer através da escrita. A relação entre vida e arte pode ser comparada, na literatura, com “entrelugares”: Eros e Tânatos, vida e morte, prazer e dor, cuja fisicalidade do horror de perecer se faz carne e se faz verbo no corpo, sempre *corpo*, do texto.

O texto, nesse sentido, nunca é o texto, é sempre o resultado de uma tensão para além do jogo metonímico, tão caro para a ala mais defensora dos estudos clássicos de teoria literária, ávidos por encontrar sentidos em espaços de presença, cada vez mais distante da hermenêutica. Para Gumbrecht:

É sobretudo a dádiva de permanecer alerta e absolutamente aberto aos outros, sem cair na armadilha de ficar absorvido por instituições e posições; é a dádiva do bom gosto intelectual que se mantém precisamente concentrado nos tópicos que não permitem soluções rápidas e fáceis. Tal abertura e tal concentração definem o professor como catalisador de eventos intelectuais – e associo a função de catalisador à condição de presença física.²

¹ GLUSBERG. *A arte da performance*.

² GUMBRECHT. *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir.

A presença de uma tensão entre os diversos níveis de imparcialidade e parcialidade leva a escrita a um ato cognitivo de “performar” as diversas maneiras que o corpo encontra de se manter, se dizer na extensão que o ato de escrever-pensar-sentir permite. Escrever, talvez, tenha sido o primeiro ato performático consciente desde os tempos em que os homens lançavam seus desenhos nas cavernas, até o encontro com as formas idiomáticas e discursivas de representação.

A teoria literária de cunho estruturalista constitui um dos campos que ao longo dos tempos tem se mostrado mais resistente a assumir o texto como performance. Tal resistência se deve, sobretudo, a uma longa tradição de análise estrutural que muitas vezes ofuscou a escrita como experiência e vinculou o texto a uma cultura da poética normativa. Os estudos culturais, da estética da recepção, pós-estruturalistas e biográficos, vêm ampliando, desde os anos 1960 e 1970, os limites dessa configuração e apontando um horizonte de abordagens que marginalizam os espaços demarcados pelos arautos defensores e vigilantes da natureza imutável e mimética do poético. O que tais abordagens parecem não reconhecer é que para cada texto poético, há uma vida poética, não preme de sentido ou portadora de sentido, mas, inexoravelmente, de presença. Aliás, toda a crise do drama pode ser refletida na crise do sentido que atravessou as linguagens artísticas assumidas no pós-guerra como metaficção do holocausto, como metaficção da história, como metaficção da própria ficção. Ruptura não só com as categorias de evidência, mas investigação sobre a evidência da crítica formal e seus modos de manipulação do e sobre o texto.

No limite dos signos, as arestas são alimentadas em atos de uma escrita que “performatiza” o horror, a violência, a dormência dos sentidos, a impotência do Estado em suas diferentes frentes de atuação e, principalmente, a conquista da ética como última forma redentora dos homens. Nesse sentido, escrever se torna uma ação subjetiva, cujas implicações envolvem um permanente conjunto de negociações presenciais com o corpo político e estético do texto-corpo-mundo.³

³ A performance *Pênis-Drive*, do artista multimídia Mukamo em cartaz 2009-2011, estreada em forma de conferência-espetáculo no Colóquio Barroco da UFRN, apresenta-nos um exemplo de hibridismo entre a exploração da palavra como agente cênico-conceitual do corpo poético. Curadoria do projeto: Alex Beigui.



A tentativa de estabelecer parâmetros claros entre o texto e a encenação, entre o autor e a obra, ou entre a palavra e o corpo, vem se mostrando cada vez mais difícil. Esses esforços quase sempre estiveram atuando em favor de antigas dicotomias, ou em função de permanentes substituições do *status quo* do artista: da primazia do autor para a destreza do diretor, para o corpo do ator e, por fim, para o lugar de destaque dado atualmente ao leitor e ao espectador. Em verdade, cada época elege seu campo prático e teórico de acordo com a evolução epistemológica da crítica vigente. Mas há momentos também de subversão total dessa crítica. Como constata Jacques Rancière:

Trabalhos recentes relembram os avatares da escrita do movimento elaborada por Laban num contexto de liberação dos corpos e transformada em modelo das grandes demonstrações nazistas, antes de reencontrar, no contexto contestatório da arte performática, uma nova virgindade subversiva. A explicação benjaminiana pela estetização fatal da política na 'era das massas' esquece-se talvez da ligação muito antiga entre unanimismo cidadão e a exaltação do livre movimento dos corpos.⁴

Nesse sentido, a crítica deixa de ser o espaço de registro e valoração, para, de certo modo, dialogar com a produção; deixa de ser *promoter* para se tornar parte da obra em suas veredas de atuação.

Faz-se urgente pensar as performances da escrita como modo de entender o contorno da produção literária, não apenas no sentido de “contexto” da obra, mas o que move a obra ao longo do tempo em seus diferentes níveis de integração e desintegração do corpo-pensamento do artista e suas mídias, seja ela cênica, literária, musical, plástica ou todas essas juntas. No campo da escrita literária, podemos perceber a invasão de aspectos da teatralidade e da oralidade, além de um acúmulo de citações do cotidiano,

⁴ RANCIÈRE. *A partilha do sensível: estética e política*, p. 25.

fato que requer permanente escuta do projeto existencial do escritor. Quando falo de projeto existencial, refiro-me não apenas (ao sentido) que está no texto, mas ao que funda as suas possíveis redes de presença, isto é, a observação do sujeito como portador de vários sentidos, que, dramaturgicamente, estão reorganizados na obra. A escrita requer um ato de intensificação e extensão de uma experiência ficcionalizada, mas não falseada, porque toda ficção é uma verdade presentificada no ato da leitura. Assim como, podemos afirmar, todo dado biográfico presente no texto é uma ficcionalização de uma realidade dissolvida nas redes de subjetividade da escrita.

Talvez os mais de dois mil anos de separação e de divisão que marcam a morte do verso ditirâmico ressoem no projeto pós-moderno como forma de rever, medir a força dessa separação entre as artes e suas linguagens. A performance propõe de algum modo uma revisão da história, da divisão filo e ontologicamente do corpo/pensamento, talvez não para consertá-la, ou reproduzir sua gênese, mas para exercitá-la diante da história como provocação aos lugares determinados da cultura. “Escrever” como verbo performativo, laboratório, a partir do qual o desejo de alguém se faz carne, chama para si uma escuta, torna presentes personagens – simulacros – figuras – *personas*, enfim, revela e oculta um projeto existencial. Diante da produção literária de fim de milênio detectamos cada vez mais o espaço do cotidiano, do pessoal, do real, como possibilidades de encenar a vida e/ou a morte de nossos desejos, união e revisão dos desejos grandiosos do Ulisses de Homero pela exploração do mundo e o desejo visceral de GH, protagonista de *A Paixão segundo GH*, de Clarice Lispector, pelo quarto misterioso da empregada. A performance literária é uma “desaprendizagem”, pois mistura citações aparentemente desconexas, ainda pouco compreendidas pela crítica datada pela tradição da forma e do belo. Assim, caminham os vários Hamlets de Peter Brook e as várias Antígonas, personagens-conceitos inseridos na poética da cena e das causas sócio-histórico-existenciais.

Literatura é performance, garatuja, desenho impróprio da gramática, desvio da sintaxe; com ela aprendemos que o cotidiano e a existência podem ser insuflados pelos fatos da própria vida, vida em potência. Se a performance nasce vanguarda, ela é tão antiga quanto o homem de Neandertal, extrapolando o momento histórico de expectativa cronológica. Talvez, uma das formas mais corretas de pensar a literatura como performance seja verificar alguns caminhos que a crítica literária e os trabalhos acadêmicos que envolvem o discurso literário como fenômeno e objeto de estudo vêm demonstrando, sobretudo, no campo da literatura comparada e das artes cênicas.

A abertura na universidade para artistas que investigam seus próprios processos de escrita, estudos acerca de temas que extrapolam o universo literário, uso de aportes para além do que pede o objeto, confronto com uma tradição de leituras obrigatórias, resistência à definição *a priori* da pesquisa, busca das marcas biográficas e autoficcionais do artista na obra, imersão de temas propositivos no conjunto da obra, diálogo entre diferentes mídias, são algumas das características da crítica performativa do texto.

Preocupada não com a literariedade do texto, mas com o projeto de experimentação da escrita em jogo, a crítica e a filosofia encenam o movimento anárquico corpo-pensamento da escritura, preocupando-se com o gesto primordial da presença. Para exemplificar, constata Michel Onfray:

Sem visar uma exaustividade – que requereria provavelmente uma enciclopédia... –, eis alguns momentos fortes: Agostinho, caso mais célebre... Ex farrista e estróina, o futuro Padre da Igreja, o doutor da lei católica se encontra no fundo de um jardim, em Milão, quando a graça o visita – lágrimas, torrentes de lágrimas, gritos de rasgar a alma, voz vinda de além – são as próprias palavras das *Confissões* –, ao que se segue, evidentemente, a conversão ao catolicismo; Montaigne e seu tombo do cavalo em 1568, depois do que dispõe da sua teoria epicuriana da morte; Descartes e seus três sonhos, numa noite de novembro de 1619, que engrenam a gênese do racionalismo (!); Pascal e sua célebre Noite do memorial entre 22h30 e meia-noite do dia 23 de novembro de 1654 – lágrimas também nesse caso...; La Mettrie e a síncope que, no campo de batalha durante o cerco de Friburgo em 1742, lhe ensina o monismo corporal; Rousseau em outubro de 1742, no caminho de Vincennes, onde vai visitar Diderot preso, que cai no chão, depois, em convulsões, descobre a matéria para o seu *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*; Nietzsche em agosto de 1881, à margem do lago de Silvaplana, onde tem a visão do eterno retorno e do Super-Homem; Jules Lequier em seu jardim de infância, quando assiste ao rapto de um passarinho por uma ave de rapina, daí se seguindo suas intuições sobre as relações entre a liberdade e a necessidade, matéria de todo o seu trabalho, como *La recherche d'une première vérité* [A busca de uma primeira verdade] e tantos outros...⁵

Nas várias subdivisões e linguagens que a performance opera, a escrita foi a mais preterida enquanto objeto de investigação, reprimida mesmo em sua constante exigência pela objetividade. Isso se deve por dois motivos: primeiro, a performance sempre esteve relacionada ao ritual, a uma forma não hierárquica, enarmônica e justaposta; segundo, a literatura sempre representou a arte da palavra e da tradição, a linguagem harmônica dos sentidos, a junção. No entanto, os princípios que fundam essa separação devem e precisam ser revistos, uma vez que a literatura promove uma derrisão dos sentidos e em alguns momentos sua linguagem se caracteriza pela própria perda do sentido ou investigação frente às outras atribuições para além do literário. Logo, não é verdade o axioma palavra *versus* gesto. O que a performance aponta como não funcionalidade e não especificidade em seu campo de atuação, fuga dos modelos disciplinares de composição do discurso, podem ser encontrados em vários construtos literários que “complexificam” as relações entre as diversas linguagens. Por outro lado, localizar a performance em um campo não formal também não corresponde à prática dos seus diversos modos de construção, alguns deles inclusive pautados em roteiros, precisão e coerência temática.

Processos de uma escrita caótica são cada vez mais observados em escritores contemporâneos que arriscam construir seu percurso a partir de uma releitura da tradição e das consequências dessa “desleitura” para o ato criativo. Como a literatura não pode abrir mão do discurso verbal, ela problematiza seu lugar, apostando em imagens sinestésicas apoiadas no discurso visual que, no Brasil, tiveram no concretismo seu início e apogeu. Talvez, tanto a performance de Joseph Beuys quanto a literatura de João Gilberto Noll objetivem o apagamento das fronteiras que traçam o território e as fronteiras do drama, do teatro, da dança, da palavra, do corpo e da própria existência. Se a performance é *mise-en-scène*, a literatura é *mise-en-écrit*, sua configuração na contemporaneidade contesta a sequencialidade e a separação escritor-narrador, artista-personagem, texto ficcional-texto-biográfico.

⁵ ONFRAY. *A potência de existir: manifesto hedonista*, p. 16-17.

Por outro lado, por mais próxima da vida que a literatura e a performance se encontrem, ambas permanecem metáforas. Um dos conceitos mais importantes é o que define “metáfora” como forma encarnada do pensamento-corpo-vida. Trata-se não do conceito figurativo (figura de linguagem), mas uma forma de intervenção no cotidiano, uma vez que o dia a dia é repleto de jogos cognitivos metafóricos. Quem nos explica é George Lakoff e Mark Johnson:

A idéia de que a metáfora é um simples fato da língua, capaz de, no máximo, descrever a realidade, é coerente com a idéia de que o real é absolutamente externo e independente da forma como os seres humanos conceptualizam o mundo – como se o estudo da realidade fosse apenas o estudo do mundo físico. Essa visão da realidade – chamada realidade objetiva – não considera os aspectos humanos da realidade, particularmente as percepções reais, as conceptualizações, as motivações e as ações que constituem a maior parte do que experienciamos.⁶

A paradoxal entrada dos estudos da performance no meio universitário coincide com uma crise dos campos epistemológicos e da crítica literária, cada vez mais preocupada com o que escapa, vaza, passa despercebido pelo olhar viciado da ascese e dos postulados canônicos; ela surge como campo de investigação pautado no permanente incentivo da laicidade dinâmica do literário.

Uma transversalidade urge no campo da investigação literária e está em pleno curso, ainda que muitas vezes rejeitada pela teórica e pelo elitismo conceitual de uma academia avessa à poética do devir. Uma crítica ou uma forma de escrita crítica com forte impulso para a criatividade e para a subjetividade, impregnada de excessos que esgarçam a linguagem no jogo sedutor e perigoso de afirmação e desnudamento do sujeito pela escolha e leitura do objeto. Uma crítica simultaneamente fac-símile e inaugural cuja reprodução assumida do “outro” pelo “eu” fala por si. Tal escrita é só aparentemente “desgovernada”, uma vez que ela opera por espaços medianos entre o consciente e o inconsciente, o masculino e o feminino, o mais e o menos, o dentro e o fora. Pensemos a crítica não como o espaço feminino da falta, mas espaço criativo dos sucessivos disfarces, ambiguidades e tensões para preencher o vazio e/ou esvaziar o preenchido e o hermético.

Nesse sentido, não só a poesia teria direito à licença poética, mas a crítica através dos saltos que dá sobre a história, as obras, os autores, todos filtrados pela experiência-repertório do leitor. O que se percebe é a liberdade de criar atalhos e manobras em caminhos conhecidos. Trata-se da exposição pública não apenas do artista, mas do crítico, que exige seu lugar no conjunto inevitável de suas escolhas. Nesse sentido, não só o pessoal é político, mas a crítica é, em certa medida, privada.

É possível, ainda, localizar historicamente, paralelo ao reconhecimento dos fenômenos emergentes dessa literatura, uma teoria performática alicerçada nos estudos pós-estruturalistas e pós-colonialistas e seus desdobramentos na teoria *queer* e seus adeptos. O ato de interpretação constitui um pacto de negação com o texto; sua leitura busca criar tensões entre o texto e o conjunto de experiências do leitor, que, através da

⁶ LAKOFF; JOHNSON. *Metáforas da vida cotidiana*, p. 243.

collage ou da técnica do *papiers collés*, constrói um universo próprio, um mundo dentro e fora do texto simultaneamente. O leitor muda a escala prévia e invade a obra literária com seus fantasmas, que, por sua vez, deparam-se com os fantasmas da escrita, advindos dos fantasmas do escritor; encontro dos mortos, para usar uma noção cara a Heiner Müller. A experiência conceitual se torna presença, roubo de um espaço, ficção e fricção para forçar um desvio voluntário que desloca o objeto do seu lugar original, *a la* Duchamp.

Pensar a crítica como alquimia entre existências ajuda a entender o desejo de realizar a escrita como tiro, arma de guerra, via alternativa, visceral e suave, política e estética. Ergue-se na escrita performática um espaço amplo de subjetividade que declara fim à leitura fechada ou *close reading*, e em seu lugar surge com força a desleitura criativa ou *creative misreading*, expressões caras ao pós-estruturalismo. Faz-se urgente pensar a escrita como espaço de cartografia de mapas externos e internos do artista, do leitor e do crítico que cinde, e às vezes derrota, o cânone sem o abandonar.

Exemplo dessa relação são os trabalhos de Bob Wilson no teatro, de Pina Bausch na dança, de Peter Greenaway no cinema, de Joseph Beuys na performance, mas também na escrita de Paul Auster, Wole Soyinka, Israel Horovitz, na crítica literária de Paul de Man, na sociologia de Pierre Bourdieu. Cada um ao seu modo descortinando o signo, e dele duvidando; teatro e escrita da experiência, uma escrita que se esforça para ultrapassar os limites da literalidade do objeto-signo. Nesse sentido, todos são herdeiros de Jacques Derrida, ou melhor, de uma geopolítica da tradução, cada um ao seu modo, e através de sua mídia exploram a escrita como lugar poético-cênico-literário, a partir do qual irá se erguer outras vias de acesso ao texto e suas textualidades, teatralidades e performatividades.

Podemos afirmar que a noção de “desconstrução” e de “diferença” derridianos provocou nos Estados Unidos a ampliação da crítica literária para além da sua hermenêutica psicologizante e marxista, criando desdobramentos para a legitimidade futura, hoje presente, de projetos literários cada vez mais comprometidos com a estética da vida cotidiana. A escrita aparece como performance, encenação da teoria, desconstrução de sentido, reencenação da vida em contraste direto com a metafísica do verbo.

O que há em verdade é o enfrentamento da nostalgia da crítica como espaço de reconhecimento dos seus limites de atuação. É preciso retomar, reler atentamente personagens importantes dessa filosofia ocidental, platônica e aristotélica, para poder compor e decompor a descontinuidade da tradição. Nela, perde-se qualquer possibilidade de unidade, de unificação totalizadora, de solidez. A literatura passa a ser desconfiança acerca dos seus conteúdos manifestos e a escrita emerge agente propositivo de valores éticos, estéticos e em última instância políticos. Portanto, diante de um “novo” campo de investigação, apresentam-se questões ainda não respondidas: Quais escritas são performáticas? Quais escritas não são performáticas? Quais as qualidades de uma escrita performática? A todas elas responde o ser confessional da escrita com sua experiência paralela.

A própria noção de interpretação se confunde com clareza e com “dar luz”, sentido ao texto, deixando-se contaminar pela consciência do referente, da citação e da presença requerida pelo universo ficcional. À crítica cabe deixar evidente os paradoxos entre o teatro morto da língua, do signo linguístico e o espaço do teatro vivo da leitura agnóstica

que dá adeus à primazia gramatical. Doravante, todos os usos da linguagem são performativos e, de certo modo, declaram fim ao sucesso da expressão. Aqui talvez encontremos as chaves para o embate na arena contra os discursos logocêntricos, falocêntricos, patriarcais, autorais, e passamos a encontrar a crítica como exercício do poético. A contracultura, lugar de onde emerge a performance e a *bodyart*, pode abrigar também e naturalmente o discurso literário como arma de guerra, às vezes silenciosa, outras silenciada, contra a cultura oficial.

A performance da escrita estabelece assim um movimento de *mise-en-abyme*, lugar de reconhecimento e desconfiância dos espaços legítimos do pensamento totalizador. Talvez, por isso tenha em meus últimos estudos associado à androginia, à escrita e à cena contemporânea, de modo a perceber espaços híbridos que perpassam, necessariamente, pelo embate identitário, sexual e de gênero, tanto no que dizem respeito ao cânone ressentido da poética (lírico, épico e dramático) quanto à sexualidade, o não lugar da identidade escritural, literária, cênica, todas dependentes do processo de desleitura. Não apenas a aceitação da escrita como um “outro”, mas do reconhecimento das vozes que compõe sua performance e problematizam as dicotomias normativas através não da literatura como expressão de uma época, mas como forma de um pensamento-corpo.



ABSTRACT

This article deals with the characteristics of performatic writing from the perspective of the interconnection among the fictional, the philosophical and the critical discourses taking them as corresponding modes of experience. It aims to set an understanding of the different contexts within which the performance, as a ground of experimentation, invades the field of literary studies producing shifting effects of the canon and its modes. This paper also aims to set an issue about the places of the writer and the reader of the text, as well as the artist, the philosopher and the critic.

KEYWORDS

Performance, writing, literature

REFERÊNCIAS

- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Trad. Mara Sophia Zanotto. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: EDUC, 2002.
- MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Marianna F. M. (Org.). *Espaço e performance*. Brasília: Editora UnB, 2007.
- ONFRAY, Michel. *A potência de existir: manifesto hedonista*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.